



## Études photographiques

8 | Novembre 2000

La tentation de l'art/Voici venir le nouveau  
photographe/Paradoxes du moderne

---

### Le marcheur

Piétons et photographes au sein des avant-gardes

Olivier Lugon

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/226>

ISSN : 1777-5302

#### Éditeur

Société française de photographie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2000

Pagination : 68-91

ISSN : 1270-9050

#### Référence électronique

Olivier Lugon, « Le marcheur », *Études photographiques* [En ligne], 8 | Novembre 2000, mis en ligne le 20 septembre 2008, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/226>

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Propriété intellectuelle

---

# Le marcheur

Piétons et photographes au sein des avant-gardes

Olivier Lugon

---

« Pendant un temps, [l'appareil photo] est devenu  
un accessoire vestimentaire, comme des  
chaussures ou un chapeau. »

T. Lux Feininger, Photographie Bauhaus, 1990<sup>1</sup>.

- <sup>1</sup> Si on essaie d'analyser pourquoi la photographie, après des décennies de rejet relatif de la part des cercles artistiques, a subitement connu un tel prestige dans les avant-gardes et les milieux intellectuels allemands des années vingt, on peut évoquer tout un faisceau de raisons. Elle a indéniablement profité de son caractère mécanique, objectif et impersonnel, qui semblait pouvoir faire entrer dans le monde des images des qualités jusque-là réservées aux œuvres des ingénieurs. Par là même, elle a paru constituer, plus encore qu'un moyen d'expression, un véritable outil de perception, une prothèse visuelle capable d'étendre et de parfaire les capacités sensorielles de l'homme. Elle a joui de sa réputation de médium populaire et démocratique, qui venait répondre au grand rêve d'un art collectif et d'une créativité généralisée. Elle a été fêtée pour sa reproductibilité, qui semblait pouvoir remettre en cause une conception fétichiste et marchande de l'œuvre d'art. Elle a enfin sans doute été aidée par le fait même de ne pas être reconnue tout à fait comme un art véritable, atout majeur dans cette dynamique étrange qui perdure jusqu'à aujourd'hui et selon laquelle l'avenir de l'art se situerait en grande partie en dehors de lui. À tout cela s'ajoute un aspect qui, pour mineur qu'il puisse paraître au premier abord, a pourtant beaucoup compté pour l'avant-garde : la mobilité du regard permise et exaltée par la photographie dans la constitution des images. C'est sur lui que cette étude se concentrera.

## Voici venir le nouveau photographe !

- <sup>2</sup> Au printemps 1929, la nouvelle photographie allemande connaît son apothéose à travers une exposition, "Film und Foto", la "Fifo", à Stuttgart, accompagnée de deux publications

ayant valeur de manifestes : *Foto-Auge* (*Œil et Photo*) de Franz Roh et Jan Tschichold, et *Es kommt der neue Fotograf!* (*Voici venir le nouveau photographe !*) de Werner Gräff. Chacune d'entre elles, dans l'image qu'elle sélectionne pour son affiche ou pour sa couverture, célèbre un aspect particulier de cette nouvelle photographie, qu'elle met doublement en scène : dans sa forme, en recourant à l'une des techniques privilégiées par l'avant-garde, et dans son sujet, en représentant une figure parmi d'autres du photographe moderne. La "Fifo" choisit de mettre l'accent sur les cadrages basculés et les angles inédits qui sont alors le principal symbole de la Nouvelle Vision (fig. 2). Elle utilise en l'occurrence une vue oblique et en contre-plongée de Willi Ruge, montrant un photographe lui-même en train de réaliser une de ces spectaculaires images en plongée. La couverture de *Foto-Auge*, elle, reprend un montage par exposition multiple d'El Lissitzky, "Le monteur" de 1924, et présente un rapport plus lâche et plus métaphorique à la figure du photographe (fig. 3). Elle ne l'évoque que par l'association à l'image de l'artiste-ingénieur, un artiste qui, plongé dans le monde millimétré de la technique, produirait désormais ses œuvres par le biais d'un outil mécanique rivé à son œil comme le serait une prothèse.

- 3 Enfin, la troisième page de titre, celle de *Voici venir le nouveau photographe !* (voir fig. 1), tisse un rapport plus lâche encore avec l'activité photographique. Non seulement elle ne montre pas de photographe au travail, mais rien de ce qui pourrait ressembler, même métaphoriquement, à une figure d'artiste. Le personnage en question ne fait rien – il marche. Ce type de vue en contre-plongée sur un passant anonyme est alors un motif privilégié de la photographie moderne. De László Moholy-Nagy à Herbert Bayer ou Umbo en Allemagne, d'André Kertész à Henri Cartier-Bresson en France, de Berenice Abbott à Ralph Steiner aux États-Unis, on aime ainsi saisir l'inscription éphémère de figures anonymes dans l'espace urbain, image qui a pour elle de combiner deux des qualités volontiers célébrées par la nouvelle photographie et *a priori* difficilement compatibles : l'instantanéité et la clarté géométrique (voir fig. 4). De plus, par son sujet résolument quotidien – la vue depuis une fenêtre –, elle ne fait que souligner les pouvoirs créatifs du médium, capable de transfigurer même cette banale réalité familière en un monde merveilleux de silhouettes étranges et de formes énigmatiques<sup>2</sup>.
- 4 Mais dans le cas de Gräff, il y a plus encore. Comme l'indique le titre de son livre – *Voici venir le nouveau photographe !* –, ce passant n'est pas seulement à comprendre ici comme le motif de ce photographe émergeant, il en est l'incarnation. De la même façon que le monteur de Lissitzky est figuré par un montage, de la même façon que l'opérateur de la "Fifo" est saisi par l'un des angles inédits qu'il est lui-même en train de prendre, il existe ici un rapport d'analogie entre l'objet montré et le regard porté sur lui : cette silhouette d'homme pressé arpenteant le pavé de la ville personnifie aussi celui qui le regarde.
- 5 Plusieurs interprétations de ce marcheur-photographe sont possibles. Son pas large et décidé se charge indéniablement d'exprimer son dynamisme, la fraîcheur de son irruption, la nouveauté de son regard, et, en bon moderne qu'il est, son avancée sans crainte vers l'avenir. Il l'identifie également à d'autres figures d'arpenteurs énergiques du monde : l'explorateur, le découvreur, ainsi que leurs équivalents urbains, le détective et le journaliste. L'assimilation du photographe au reporter se met d'ailleurs précisément en place durant ces années-là, avec le développement de la presse illustrée, et continuera à dominer la représentation imaginaire du métier pendant des décennies. Ici, toutefois, si l'on en croit le contenu même du livre, ce marcheur-photographe n'est pas seulement celui qui, tel le journaliste, se rend d'un pas décidé vers tel ou tel lieu pour y pratiquer

son métier, y faire ses découvertes. Il est également celui dont la marche elle-même constitue l'activité et fonde le regard.

- 6 La couverture de l'ouvrage fournit un second indice de cette assimilation de la photographie au déplacement lui-même. Le cercle qui entoure l'illustration est en effet pour Gräff un double symbole : celui de la photographie bien sûr, via l'image de l'objectif, mais aussi celui du mouvement. Il se trouve que Werner Gräff, figure singulière aux intérêts multiples, ajoute à son goût pour la photographie, l'architecture ou le film, une passion pour l'automobile, sujet sur lequel il publie également de nombreux ouvrages et articles (il est même à la tête, au milieu des années 1920, d'une auto-école, sans posséder lui-même de permis de conduire !). Dans ces écrits, il se penche entre autres sur la question, alors naissante, de la signalisation routière, pour laquelle il propose une codification internationale. Or, dans celle-ci, il désigne expressément le rond comme signe naturel et universel du mouvement, par opposition au carré, symbole de l'arrêt<sup>3</sup>.
- 7 MAIS C'EST DANS LES PREMIÈRES PAGES DE SON LIVRE QU'IL DÉVELOPPE EXPLICITEMENT LA QUESTION DE LA MARCHÉ. DANS UNE SECTION D'OUVERTURE DESTINÉE À EXPLIQUER ET À JUSTIFIER LES LIBERTÉS COMPOSITIONNELLES DE LA NOUVELLE VISION, UNE PETITE DÉMONSTRATION THÉORIQUE SE CHARGE DE LÉGITIMER PLUS PARTICULIÈREMENT LE DÉPASSEMENT DE LA PERSPECTIVE CENTRALE TRADITIONNELLE et le recours aux angles basculés. ELLE S'ARTICULE SUR UNE DOUBLE PAGE (fig. 5). À GAUCHE, UN MONTAGE À LA FAÇON DE MUYBRIDGE PRÉSENTE UN MARCHEUR TRAVERSANT UNE AVENUE, LE PAS RAIDE, LA TÊTE DROITE, LE REGARD FIXE. AU-DESSUS, UNE IMAGE DÉSIGNE LE TYPE DE PHOTOGRAPHIE QUI CORRESPONDRAIT À CE DÉPLACEMENT GUINDÉ ET ARTIFICIEL : UNE BANALE VUE DE BOULEVARD – EN L'OCCURRENCE SIGNÉE SASHA STONE, UN AMI DE WALTER BENJAMIN<sup>4</sup> –, IMAGE QUE LE COMMENTAIRE S'EMPRESSE DE DÉSIGNER COMME UN « ENNUYEUX » EXEMPLE DE PERSPECTIVE HÉRITÉE DE LA RENAISSANCE ET DISQUALIFIE COMME PEU REPRÉSENTATIVE D'UNE VISION RÉELLE TOUJOURS EN MOUVEMENT. CELLE-CI EST ILLUSTRÉE À DROITE PAR UN SEMBLABLE MONTAGE, MAIS OÙ LE MÊME PROMENEUR AVANCE CETTE FOIS D'UN PAS SOUPLE ET DÉCONTRACTÉ, D'UN RYTHME CHANGEANT, LES MAINS DANS LE DOS, LA TÊTE MOBILE, LE REGARD PAPILLONNANT. CETTE VISION, DÉSIGNÉE COMME MAJORITAIRE DANS L'EXPÉRIENCE QUOTIDIENNE DE LA MARCHÉ, SERAIT PRÉCISÉMENT CELLE DONT RENDRAIENT COMPTE LES VUES BASCULÉES DE LA NOUVELLE PHOTOGRAPHIE, REPRÉSENTÉES PAR UN INSTANTANÉ OBLIQUE EN-DESSOUS.

## La vision en mouvement

- 8 Selon ce schéma, l'esthétique de la Nouvelle Vision ne répondrait donc pas, comme on le lui a souvent reproché dès cette époque, à une quelconque course à l'originalité formelle, à une recherche purement graphique, singeant les formules géométriques diagonales de la peinture constructiviste. Elle chercherait d'abord à traduire l'expérience concrète de la « vision en mouvement », selon l'expression fétiche de László Moholy-Nagy<sup>5</sup>, de cette promenade continue de l'œil en marche (l'idée d'un œil qui marche est d'ailleurs une image qui semble avoir exercé une certaine fascination sur les avant-gardes ; on la retrouve par exemple à plusieurs reprises dans les dessins d'Herbert Bayer [fig. 6]). Pour tous ces photographes, dépasser la vision perspective traditionnelle, c'est donc avant tout chercher à prendre en compte la réalité temporelle et multidirectionnelle du regard, c'est transmettre, par l'arrêt volontairement brutal et singulier de ce mouvement continu, un peu du caractère fondamentalement dynamique de la vision. Chacune de leurs plongées, chacune de leurs contre-plongées, chacun de leurs cadrages diagonaux est à considérer

comme la fixation d'un mouvement réel du corps et du regard dans l'espace, comme le témoignage d'un engagement physique du sujet dans le monde, comme le produit d'une action (fig. 7). En clair, ces spectaculaires découpes modernistes ne renouvellent pas seulement les formes traditionnelles de composition au sein des beaux-arts, mais l'idée et le processus mêmes de la composition : désormais – et c'est là l'un des apports majeurs de la notion de cadrage –, composer, c'est bouger, c'est chercher sa place vis-à-vis d'un objet et rendre compte, en même temps que de lui, d'une position réelle du sujet face à lui. En cela, la photographie serait moins un art graphique que – à l'égal de la danse ou de la promenade – un art du temps et de l'espace.

- 9 Cette redéfinition du photographe comme homme d'action et de mouvement, qui se met en place à l'époque, va imprégner l'image de la profession durant des décennies et contribuer indéniablement au prestige particulier d'un métier ajoutant à l'aura de la création artistique l'exigence de la vitalité physique. Ainsi cette définition d'Hugo Sieker publiée en 1932 : « Un cinquième de chasseur + un cinquième de technicien + un cinquième d'artiste + un cinquième d'alchimiste + un cinquième de sportif et d'aventurier = un photographe<sup>6</sup>. » Une telle définition va surtout avoir valeur auprès d'une génération d'artistes qui, à l'instar des membres du Bauhaus ou de Raoul Hausmann par exemple, un ami de Werner Gräff, se passionnent pour les arts de la performance, fondés sur une prestation physique du sujet : la danse, façon originelle de produire des images par l'inscription réglée du corps dans l'espace, le théâtre ou la poésie sonore. Pour eux, la photographie va précisément permettre de faire entrer cet ENGAGEMENT DU CORPS DANS LE CHAMP DES ARTS PLASTIQUES (fig. 8). CE PROJET, ENTAMÉ EN PHOTOGRAPHIE DÈS LES ANNÉES 1920, MARQUERA ENSUITE BIEN D'AUTRES DOMAINES DES BEAUX-ARTS AU COURS DU SIÈCLE. QU'ON PENSE SEULEMENT À L'*action painting* AMÉRICAIN, DONT L'AVÈNEMENT EST JUSTEMENT CONTEMPORAIN DE CELUI DES GRANDS MAGAZINES ILLUSTRÉS ET DE LA FIGURE HÉROÏQUE DU REPORTER-PHOTOGRAPHE AUX ÉTATS-UNIS. POUR CES PEINTRES, IL S'AGIRA PAREILLEMENT DE PRODUIRE DES IMAGES DANS LE MOUVEMENT, LA VITESSE ET L'UTILISATION DE L'ESPACE RÉEL, ET DE RAPPROCHER AINSI L'ATELIER DE PEINTURE DE CE QUE FUT LE STUDIO PHOTOGRAPHIQUE DÈS SES DÉBUTS : NON SEULEMENT UN LIEU OÙ L'ON CONFECTIONNE DES ŒUVRES D'ART, MAIS OÙ SE DÉROULE UNE PERFORMANCE QUE L'IMAGE PRODUITE A CHARGE DE FIXER.
- 10 Dans les années vingt, l'association de la photographie à une activité physique est telle que son assimilation à un sport devient l'un des lieux communs de la littérature spécialisée, où l'on parle volontiers de *Foto-Sport* – de sport photographique. L'encadrement des amateurs est d'ailleurs modelé sur celui des structures sportives, sur une semblable formule de clubs et de concours, et dans les associations ouvrières, on va jusqu'à subordonner les sections photographiques aux fédérations sportives existantes. Les points communs paraissent effectivement très nombreux. Les deux disciplines partagent un même caractère populaire et démocratique, une même assimilation aux loisirs, à une activité de plein air et de soleil, une même volonté de stimuler et de développer les compétences du corps, enfin et surtout, une même façon de se jouer dans l'instant, la vitesse et l'action avant tout, à rebours de la définition traditionnelle de la pratique artistique, plus centrée sur la contemplation et le long mûrissement. L'un des comptes rendus consacrés à *Voici venir le nouveau photographe !*, celui de Paul Westheim dans *Das Kunstblatt*, rapproche d'ailleurs explicitement la philosophie photographique défendue par le livre et l'engouement contemporain pour le sport, deux façons semblables selon lui de se libérer des cabinets de lecture et de la connaissance livresque pour nouer un rapport plus direct et plus intense au monde<sup>7</sup>.

## La promenade architecturale

- 11 Une autre recension de l'ouvrage met en lumière un second parallèle essentiel, celui avec l'architecture. L'article est signé Sigfried Giedion, l'un des principaux théoriciens et propagateurs de l'architecture moderne, mais également ami proche de Moholy-Nagy, passionné de photographie (deux de ses photos sont d'ailleurs présentes dans le livre de Gräff<sup>8</sup>). Il revient précisément sur l'argument développé dans la double page du promeneur, soit le dépassement de ce qu'il appelle « la vision renaissanciste » – il parle même de « photographe renaissanciste » –, une vision artificiellement limitée aux règles perspectives traditionnelles, à un point de vue statique et figé<sup>9</sup>. En cela, et Giedion suggère explicitement le parallèle, les recherches de la nouvelle photographie croiseraient celles de l'architecture moderne, telles qu'il les définit à la même époque dans ses livres *Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton (La Construction en France. Fer et béton armé)* et *Befreites Wohnen (L'Habitat libéré)*. En architecture, pareillement, il s'agirait de placer désormais au centre des préoccupations le corps et sa mobilité, de construire « en harmonie avec un sentiment du corps libéré par le sport, la gymnastique et une forme de vie en accord avec les sens<sup>10</sup> ». L'architecture devrait pour cela se faire dynamique, fluctuante et ouverte, ne plus être conçue pour être appréciée depuis un unique point de vue privilégié, imposé par l'axialité des façades et la symétrie du plan, mais pour être appréhendée dans le mouvement et la marche, pour devenir, selon la notion clé de toute la pensée de Giedion, une expérience « espace-temps ». Comme il l'explique à propos du Bauhaus de Dessau par exemple, « l'œil est incapable d'embrasser d'un seul regard ce complexe ; il faut en faire le tour de tous les côtés et le regarder d'en haut comme d'en bas<sup>11</sup>. »
- 12 En architecture comme en photographie, le marcheur se retrouve donc au centre des théories modernes. Sa figure est d'ailleurs utilisée dans bien des représentations architecturales de l'époque, dans lesquelles la photographie d'un piéton est ajoutée par montage au dessin perspectif du bâtiment projeté. Plus que tout autre, Le Corbusier, l'un des héros de Giedion, en fait le personnage central de son architecture, une architecture qui « s'apprécie à la marche, avec le pied ; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. [...] Dans cette maison-ci [la Villa Savoye à Poissy, 1929-1931], il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants<sup>12</sup> ».
- 13 Or, et cela nous intéresse ici au premier chef, l'un des principaux moyens utilisés par Le Corbusier pour exalter cette « promenade architecturale » et stimuler le plaisir du regard en mouvement est le recours au cadrage. En multipliant les baies vitrées, voire les pures découpes visuelles sans la moindre fonction isolante, il transforme les parois des maisons en autant de viseurs qui cadrent de façon toujours renouvelée les espaces intérieurs ou extérieurs, et transforment l'expérience d'un bâtiment en une succession d'images changeantes (fig. 9). L'historienne de l'architecture Beatriz Colomina, qui la première a insisté sur l'importance du modèle photographique chez Le Corbusier et à laquelle je me réfère ici largement, parle à ce propos d'un « espace qui n'est pas fait de murs, mais d'images. Des images comme murs. [...] Voir, pour Le Corbusier, est l'activité primordiale

dans la maison. La maison est un dispositif pour voir le monde, un mécanisme de vision, [...] un système de capture d'images<sup>13</sup>. »

- 14 Encore une fois, comme en photographie, cadrage et promenade se révèlent ici indissociables : seul le déplacement de l'observateur fait naître au regard cette multitude de vues éphémères, et à l'inverse, c'est justement le fractionnement du champ visuel qui, en exaltant le jeu sur la parallaxe, vient lui offrir le plaisir conscient de sa marche. Cette approche dynamique de l'architecture renouvelle également, ici encore, la notion même de composition : il ne s'agit plus uniquement de la conception abstraite, sur le papier seulement, d'un bâtiment développé selon les ordonnances exclusivement graphiques et statiques du plan et des élévations, il s'agit aussi de l'élaboration d'une séquence d'images prévues pour n'exister que dans et par l'expérience physique du bâtiment construit.
- 15 LE MODÈLE PHOTOGRAPHIQUE EST POUSSÉ À SON COMBLE PAR LE CORBUSIER EN 1929-1931 DANS LE *penthouse* QU'IL CONÇOIT POUR CHARLES DE BEISTEGUI SUR LES CHAMPS-ÉLYSÉES. ICI, ALORS QUE LE SITE DOMINE DE TOUS CÔTÉS LES TOITS DE PARIS, L'ARCHITECTE CHOISIT JUSTEMENT DE CONDAMNER TOUTE VUE PANORAMIQUE, pour offrir à sa place les joies du cadrage, que le propriétaire ou le visiteur sont amenés à opérer de façon consciente et active. D'une part, il met au point un système de haies coulissantes que l'on peut, en appuyant sur un bouton, ouvrir et fermer comme un obturateur, pour cadrer à sa guise le spectacle de la ville. D'autre part, au sommet de l'appartement, là où devrait se trouver la plus belle et la plus large vue, il choisit de placer une pièce hermétiquement close, faisant office de *camera obscura*. Un périscope y balaie le paysage urbain, qu'il découpe en vues fragmentaires, projetées ensuite sur une table de verre. Plutôt que d'être contemplé directement, ce paysage peut ainsi être apprécié instantanément comme une pure image de type photographique.

## Un flâneur laborieux

- 16 CET EXEMPLE POUSSE TRÈS LOIN L'ANALOGIE AVEC LA PHOTOGRAPHIE ; D'UN AUTRE CÔTÉ, CETTE ÉTRANGE FAÇON DE SE COUPER DÉLIBÉRÉMENT DU SPECTACLE DE LA VILLE POUR N'EN JOUIR QUE DANS LA DISTANCE RÉVÈLE AUSSI TOUT CE QUI SÉPARE LA PROMENADE ARCHITECTURALE TELLE QUE LA CONÇOIT LE CORBUSIER DE LA DÉAMBULATION PHOTOGRAPHIQUE MISE EN SCÈNE PAR GRÄFF. LES QUALITÉS QUE L'ARCHITECTE CHERCHE À INSTAURER DANS LA MAISON ET DONT IL FAIT UN LUXE PRÉCISÉMENT RÉSERVÉ À CET ESPACE DOMESTIQUE PROTÉGÉ – LA MULTIPLICITÉ DES COUPS D'ŒIL, LE FRACTIONNEMENT DU REGARD, LA RICHESSE ET LA MOBILITÉ DES IMPRESSIONS VISUELLES –, LE PHOTOGRAPHE, LUI, LES TROUVE ESSENTIELLEMENT DANS LA RUE. C'EST LÀ PRÉCISÉMENT QUE GRÄFF SITUE SA DÉMONSTRATION, ET LES PAVÉS QUE FOULE LE NOUVEAU PHOTOGRAPHE EN COUVERTURE DE SON LIVRE SEMBLENT BIEN LE PROCLAMER : LÀ SE TROUVE SON MILIEU NATUREL. CETTE VISION PERPÉTUELLEMENT EN MOUVEMENT, CETTE ATTENTION TOUJOURS FUGITIVE ET PAPILLONNANTE QUI FONDENT TOUT SON ART APPARTIENNENT EN PROPRE AU CITADIN MODERNE, UN INDIVIDU CONTINUUELLEMENT SOUMIS À DES STIMULATIONS CONTRADICTOIRES, DES SOLlicitATIONS ÉPHÉMÈRES ET DES SURPRISES NOUVELLES. INNOMBRABLES EN TOUT CAS SONT ALORS LES DESCRIPTIONS URBAINES – QU'ELLES SOIENT LITTÉRAIRES, PHOTOGRAPHIQUES OU CINÉMATOGRAPHIQUES – PRÉSENTANT CE CITADIN COMME UN ÊTRE TOUJOURS SUR LE QUI-VIVE, CAR TOUJOURS ASSAILLI DE DISTRACTIONS RENOUVELÉES ET DE CONFRONTATIONS FURTIVES. LE PHOTOGRAPHE MOÏ VER PAR EXEMPLE, UN ANCIEN DU BAUHAUS, EN FAIT LE SUJET MÊME DE SON LIVRE *Paris* EN 1931, OÙ, PAR LE RECOURS À L'EXPOSITION MULTIPLE, IL MET EN SCÈNE DE FAÇON MAGNIFIQUE CE TOURBILLON D'IMPRESSIIONS DÉSORDONNÉES ASSIÉGEANT LE PIÉTON MODERNE (*fig. 10*). LE NOUVEAU PHOTOGRAPHE EST BIEN UN

ENFANT DE CETTE GRANDE VILLE : SA CÉLÉRITÉ RÉPOND AU RYTHME EFFRÉNÉ DE LA MÉTROPOLE, SA SOUPLESSE À UNE ATTENTION TOUJOURS FUGACE ET PÉRIPHÉRIQUE, SA MAÎTRISE DU CADRAGE À UN MILIEU MARQUÉ PAR L'ENTRAVE CONSTANTE DE LA VUE ET SON AGILITÉ VISUELLE À LA PROFUSION D'IMPRESSIONS À SAISIR ET À COORDONNER EN UNE FRACTION DE SECONDE. DE NOMBREUX THÉORICIENS DE LA PHOTOGRAPHIE, MAIS AUSSI DES AUTRES FORMES MODERNES DE COMMUNICATION VISUELLE COMME LE PHOTOMONTAGE, LA TYPOPHOTO, LA PUBLICITÉ OU L'ART DE L'EXPOSITION, INVOQUENT AINSI CETTE CONDITION DE LA VISION URBAINE POUR JUSTIFIER LEURS INNOVATIONS : CES NOUVELLES FORMES GRAPHIQUES DYNAMIQUES ET INCISIVES AURAIENT TOUTES POUR MODÈLE ET POUR CIBLE CE REGARD URBAIN INSTABLE, IMPATIENT ET FLOTTANT<sup>14</sup>. SELON WALTER BENJAMIN ÉGALEMENT, CE TYPE DE PERCEPTION QUI « SE PRODUIT BIEN MOINS DANS UNE ATTENTION SOUTENUE QUE DANS UNE IMPRESSION FORTUITE<sup>15</sup> » SERAIT L'UNE DES CARACTÉRISTIQUES MAJEURES DU REGARD MODERNE. CE QU'IL APPELLE ÉGALEMENT « LA RÉCEPTION DANS LA DISTRACTION<sup>16</sup> », LAQUELLE SERAIT PORTÉE À SON COMBLE DANS LE CINÉMA, ENVAHIRAIT DORÉNAVANT TOUS LES DOMAINES DE L'ART, OÙ ELLE ROMPRAIT RADICALEMENT AVEC LES MODES TRADITIONNELS DE RÉCEPTION ARTISTIQUE FONDÉS SUR LA CONTEMPLATION ET LE RECUEILLEMENT. DE FAÇON GÉNÉRALE, CETTE PERCEPTION APPARTIENDRAIT DÉSORMAIS À L'EXPÉRIENCE QUOTIDIENNE DE « TOUT PIÉTON DES GRANDES VILLES<sup>17</sup> ».

- 17 En bref, le nouveau photographe est un promeneur urbain avant tout et se rapproche ainsi, autant que du sportif, du flâneur, dont Benjamin affirme que « la ville est le terrain véritablement sacré<sup>18</sup> ». Les deux figures partagent bien des points communs : cette condition urbaine d'abord, l'activité même de la marche ensuite, cet engagement du corps et du mouvement dans le déchiffrement du monde, enfin – et cela vaut encore pour le sportif – une certaine forme d'oisiveté. Benjamin revient à plusieurs reprises sur ce dernier point dans son livre inachevé sur les passages. Selon lui, le propre du flâneur serait précisément de faire de l'oisiveté une activité productive : « La flânerie repose, entre autres, sur l'idée que le fruit de l'oisiveté est plus précieux que celui du travail<sup>19</sup>. » Le flâneur serait en cela semblable au chasseur, « la plus ancienne forme de travail, celle qui, entre toutes, pourrait avoir les liens les plus étroits avec l'oisiveté<sup>20</sup> », et se rapprocherait aussi de toutes les nouvelles professions fondées sur la collecte des informations et l'attente, celle du détective, du journaliste ou du reporter photographe, tous métiers exposant publiquement ce temps de loisir comme un temps de production.
- 18 La double page de Werner Gräff sur le promeneur-photographe illustre on ne peut mieux cette définition. Le nouveau type de production d'images qu'elle met en scène ne montre en effet aucun travail au sens traditionnel du terme, aucune activité manuelle ou intellectuelle ; elle assimile cette production à la simple déambulation d'un œil délibérément ouvert à la distraction, livré de son plein gré aux multiples sollicitations qui l'assaillent de tous côtés. Pour le nouveau photographe, partir au travail, espérer une journée fructueuse et lucrative, cela peut signifier en tout et pour tout descendre dans la rue, avec pour seul programme l'espoir que les surprises de la ville lui offriront un bon butin. De façon paradoxale, il peut gagner sa vie en exhibant des œuvres dont chacune est précisément l'affirmation de son absolue liberté de mouvement et d'emploi du temps. Ce nouveau photographe est bien celui qui fait de la promenade un métier, de la marche un travail, ou, pour reprendre d'autres formules citées par Benjamin, il est « un flâneur laborieux et fécond », ou mieux encore, en regard de l'émergence des grands organes illustrés et des agences de presse qui commencent à l'employer, un « flâneur salarié<sup>21</sup> ».



## Mort de la rue

- 19 Toutefois, si la figure du flâneur a pu devenir pour Walter Benjamin un tel objet d'intérêt théorique, c'est sans doute aussi qu'elle commençait à apparaître alors comme une figure historique, un personnage qui de plus en plus, face aux mutations de la ville contemporaine, semblait refluer vers le passé. Benjamin le présente d'ailleurs explicitement comme une manifestation du XIX<sup>e</sup> siècle, désormais menacée par l'accélération et la motorisation de la vie urbaine. À ce propos, il cite longuement un article daté de 1936, intitulé "Le dernier flâneur", qui décrit l'extinction de cette espèce sous les assauts d'une circulation automobile et piétonne de plus en plus intense, mais aussi de plus en plus contrôlée :
- 20 « Un homme qui se promène ne devrait pas avoir à se préoccuper des risques qu'il court ou des règles d'une cité. Si une idée amusante lui vient à l'esprit, si une boutique curieuse s'offre à sa vue, il est naturel que, sans avoir à affronter des dangers tels que nos arrière-parents ne les ont pas même soupçonnés, il veuille traverser la chaussée. Or, il ne peut le faire aujourd'hui sans prendre mille précautions, sans interroger l'horizon, sans demander conseil à la préfecture de police, sans se mêler à un troupeau ahuri et bousculé, dont le chemin est tracé à l'avance par des parcelles de métal brillant. [...] Autrefois aussi, ses frères, les badauds, qui cheminaient doucement sur les trottoirs et s'arrêtaient un peu partout, donnaient au flot humain une douceur et une tranquillité qu'il a perdues. Maintenant, c'est un torrent, où vous êtes roulé, bousculé, rejeté, porté de droite et de gauche<sup>22</sup>. »
- 21 C'est l'autre face de la marche urbaine qui est ici décrite, pour laquelle la ville n'est plus tant la pourvoyeuse de surprises toujours renouvelées, d'une richesse infinie d'impressions et d'une totale liberté de déplacement et de regard. C'est au contraire un déplacement de plus en plus soumis, car de plus en plus réglé sur le trafic des véhicules – un déplacement que Le Corbusier décrit carrément comme la « marche de forçat » du « piéton sur son trottoir<sup>23</sup> ». Cette part sombre de la circulation piétonne moderne, une circulation désormais subordonnée au transport rapide et assujettie comme lui à des lignes droites forcées, est admirablement mise en image dans une autre série de photographies de passants vus en plongée, celle que Paul Strand réalise dans les rues de New York vers 1915. Ici, contrairement aux silhouettes joyeuses de Moholy-Nagy par exemple, libres de se mouvoir à leur guise dans le champ non entravé de la rue, comme des nageurs dans un fleuve (voir fig. 4), ces marcheurs anonymes tirent leur indéniable mélancolie non seulement de leur solitude, mais aussi de la façon dont ils paraissent asservis, jusque dans leur marche, à la géométrie de la ville. Bien loin de musarder, ils semblent toujours obéir à un cheminement imposé et rectiligne, systématiquement souligné dans l'image par une ligne droite, celle du trottoir, du dallage, d'un mur ou d'une barrière, qu'ils suivent avec une rigueur mécanique<sup>24</sup> (fig. 11). Ici, le cadrage en plongée, cette façon de composer en inscrivant la figure humaine dans une géométrie urbaine dont l'individu n'est, au niveau du sol, pas conscient, est clairement utilisé pour dévoiler le pouvoir écrasant de la ville.
- 22 Cette vision plutôt désenchantée de la marche urbaine répond, en ce début du XX<sup>e</sup> siècle, à une condition bien réelle des métropoles, en particulier américaines. De plus en plus, la circulation piétonne y est en effet concrètement inféodée aux règles du trafic motorisé. Dans plusieurs cités des États-Unis, pour réduire la congestion des trottoirs et éviter

qu'elle ne déborde sur la chaussée, on va jusqu'à tenter d'instaurer le sens unique et la marche à droite pour les piétons, c'est-à-dire séparer le trottoir en deux flots distincts de part et d'autre d'une ligne peinte au sol. Sur la 5<sup>e</sup> Avenue à New York, on essaie même un temps d'interdire aux passants de stationner, d'avancer à plus de deux de front ou de flâner dans les secteurs très encombrés<sup>25</sup>. Dans tous ces cas, il s'agit explicitement d'étendre à la marche les règles éprouvées du trafic motorisé, et dans tous ces cas, un tel projet va être violemment rejeté par la population, qui le perçoit comme une atteinte inadmissible à sa liberté : la marche reste indissociablement attachée à l'idée d'une liberté complète de mouvement et tout encadrement de celle-ci est beaucoup plus fortement ressenti que dans le déplacement motorisé ou électrifié. Le caractère absurde ou choquant d'une marche dirigée avec la rigueur et les moyens de la circulation routière offrira d'ailleurs la matière, dès les années soixante, à une forme de plaisanterie visuelle que l'on retrouve chez de nombreux photographes, d'Eliott Erwitt à André Kertész par exemple : la mise en scène de piétons faussement soumis aux injonctions d'une flèche<sup>26</sup> (fig. 12).

- 23 Cette critique d'une mobilité urbaine totalement étrangère à la promenade n'est pas absente de la démonstration de Werner Gräff dans sa double page sur le marcheur et sur le dépassement de la perspective traditionnelle (voir fig. 5). En effet, pour incarner, à gauche, cette ennuyeuse vision perspective contraire à un regard libre et mobile, Gräff choisit précisément une vue de ce qui, dans l'histoire de l'urbanisme, si l'on en croit Giedion, représente le début de la soumission de la ville à la vitesse, aux voies rapides et rectilignes : le boulevard haussmannien. Selon Giedion, cette artère, « aussi directe qu'un coup de canon et apparemment interminable », aurait été la première à ne plus avoir été pensée tant pour le marcheur – ou pour la parade – que pour le transport rapide, des véhicules comme des troupes<sup>27</sup>; c'est parce que le baron Haussmann aurait vu dans la ville « avant tout un problème de transport et de circulation » qu'il l'aurait pareillement soumise au « culte de l'axe<sup>28</sup> ». Sur l'image de Gräff en tout cas, un peu comme sur celles de Strand, les piétons apparaissent effectivement condamnés à suivre sur des kilomètres la ligne droite imposée par le déplacement rapide des véhicules, ces véhicules que Walter Benjamin présente explicitement comme les nouveaux « concurrents » des marcheurs urbains<sup>29</sup>. Dans ce contexte, il est par ailleurs particulièrement intéressant de noter que l'image choisie par Gräff comme contre-exemple, comme modèle d'une vision enfin libérée des rigueurs perspectives, exhibe précisément une voiture sortie de route, mise hors d'état de circuler, et face à laquelle l'homme, de retour au milieu du chemin, se tient dans une posture d'affrontement.
- 24 Il ne s'agit pas, bien sûr, de surinterpréter ce qui, sans doute, relève davantage d'une heureuse coïncidence que d'une volonté concertée – il n'en demeure pas moins étonnant d'avoir précisément choisi une vue de voiture dans une page consacrée à la marche. Mais qu'il ait existé une certaine corrélation entre la célébration du photographe comme promeneur et l'avènement simultané du trafic motorisé est loin d'être exclu. L'opposition entre le traditionnel mouvement saccadé de la marche et celui, continu, des nouveaux moyens de transport est d'ailleurs une thématique expressément développée par Le Corbusier – qui parle, à propos de la marche, de « mouvement alternatif<sup>30</sup> » – et par El Lissitzky, qui postule précisément une correspondance directe entre les moyens de transport d'une époque et ses formes artistiques ou architecturales, dans un article au sous-titre éloquent : « Notre création est fonction de notre système de déplacement<sup>31</sup> ».

- 25 Assurément, le triomphe de formes modernes du mouvement marquées par la continuité (le déplacement automobile d'une part, mais aussi le cinéma de l'autre) n'a pu que rendre d'autant plus sensibles les qualités propres des formes discontinues dont elles prenaient la relève (la marche, la photographie), et le fait même que la flânerie devienne, au sein de la ville moderne, une activité apparemment menacée n'a pu qu'exacerber l'intérêt qu'on pouvait lui porter. De même que la peinture de paysage s'est imposée au XIX<sup>e</sup> siècle comme genre majeur précisément au moment où le rapport direct à la nature se distendait et où le citadin pouvait commencer à regarder ces vues de la campagne comme celles d'un paradis perdu, de la même façon, sans doute, les images de la flânerie urbaine ont-elles été valorisées par la disparition annoncée de cet usage de la ville.
- 26 C'est que la flânerie est alors non seulement compromise par l'état effectif des rues contemporaines, où la coexistence des différents trafics s'avère de plus en plus problématique – Le Corbusier parle de « cataclysme », de « furie destructive », de « submersion », de « confusion<sup>32</sup> », de « démon déchaîné<sup>33</sup> ». Mais elle est aussi et surtout mise en question par les solutions qu'on entend apporter à cette situation, et dont les plus radicales finissent par dénoncer l'idée même de la rue. C'est le cas de Le Corbusier justement, qui ne cesse de proclamer sa mort<sup>34</sup>. Selon lui, « il faut tuer la "rue-corridor"<sup>35</sup> », cette rue traditionnelle soudant en une unité qu'il juge catastrophique les maisons, les piétons et les véhicules. Il reconnaît certes à cet impur mélange de « l'habitat », du « travail », de la « circulation » et de la « récréation » ses qualités de spectacle : « Si nous savons voir, nous nous amusons beaucoup dans la rue ; on est mieux qu'au théâtre, mieux que dans un roman : des visages et des convoitises. [...] La rue peut porter son drame humain. Elle peut éclater sous l'éclat nouveau des lumières. Elle peut rire de son affichage bigarré. C'est la rue du piéton millénaire. » Il n'empêche : « [...] c'est un résidu des siècles ; c'est un organe inopérant, déchu. La rue nous use. Elle nous dégoûte en fin de compte<sup>36</sup> ! » Dès lors, comme le codifiera sous sa plume la Charte d'Athènes, pour fonctionner, la rue doit éclater, ses trafics doivent être dissociés, ses fonctions séparées, en particulier celles de « circulation » et de « récréation », dont l'entremêlement était au cœur de la flânerie. D'un côté, plus rien ne doit désormais entraver la soumission de la ville à la vitesse, canalisée en de grandes artères autoroutières autonomes. De l'autre, les plaisirs de la promenade doivent refluer dans des zones pleinement protégées, la sphère domestique, on l'a vu, mais aussi des espaces verts, des toits et des « rues de repos » tout entiers voués au soleil, à l'espace et à la verdure, et d'où tout contact avec l'agitation urbaine est banni. La ville idéale de Le Corbusier se dépouille en fin de compte de tout ce qui jusque-là avait fait de la cité un lieu de hasard, de surprises, de sollicitations et de rencontres imprévues, un lieu de flânerie. En fait de ville, elle ressemblerait plutôt, comme le résume à merveille Benjamin, à « un ancien village sur une grand-route<sup>37</sup> ».
- 27 C'est après la Seconde Guerre mondiale que les préceptes de la Charte d'Athènes vont être appliqués à grande échelle et c'est alors que l'impact de ces bouleversements urbains sur la photographie va éclater de façon incontestable, en particulier dans la pratique "humaniste" française des années cinquante, celle des Izis, Robert Doisneau, Édouard Boubat ou Willy Ronis. Plus que tout autre mouvement avant elle, celle-ci va en effet célébrer la photographie comme balade, lente déambulation urbaine, libre de son temps, ouverte aux surprises et aux rencontres de hasard, et faire du trottoir, bête noire de Le Corbusier, son royaume, son studio. Izis, par exemple, dont Prévert parlait comme d'un « passant émerveillé<sup>38</sup> », raconte comment, pour lui, faire œuvre personnelle, par opposition à ses travaux de commande, c'était « part[ir] se promener » dans les rues

parisiennes et comment il cherchait à donner à ses livres, explicitement assimilés à des « années de promenade », « le rythme d'une promenade<sup>39</sup> ». Quant à Robert Doisneau, son travail sera tellement assimilé à l'idée de la balade que lui-même finira par être agacé de « l'étiquette de flâneur papillonnant qu'on m'a collée sur le dos<sup>40</sup> ». Or, pour tous ces photographes, c'est désormais sur un mode indiscutablement et consciemment nostalgique que la promenade urbaine se voit ainsi célébrée : il s'agit de documenter, pendant qu'il est encore temps, un environnement et un usage de la ville bientôt disparus. C'est qu'une telle approche de la photographie connaît effectivement son apothéose au moment précis où la France est en proie à des changements urbanistiques sans précédents et où les principes modernes définis par la Charte d'Athènes y sont appliqués, largement altérés, à une échelle et avec une radicalité alors inédites – contrairement à l'Allemagne, où les nouvelles formes urbaines ont commencé à devenir réalité de façon plus précoce, dès les années vingt, mais aussi plus douce<sup>41</sup>. Dès lors, l'exaltation de la photographie comme flânerie ressemble bien cette fois à un chant du cygne. Comme le note Doisneau, reparti en promenade dans la périphérie parisienne à la fin des années quatre-vingt, désormais « les piétons [eux-mêmes], hier rois du pavé, ont disparu. Volatilisés ou peut-être motorisés<sup>42</sup> ».

- 28 En réalité, ces piétons n'ont évidemment en rien quitté la ville, tout au plus se sont-ils partiellement déplacés dans ces nouveaux espaces de promenade urbaine que sont les rues piétonnes, les galeries marchandes et autres lieux de flânerie strictement commerciaux. De même, la rue n'a pas cessé d'être le sujet et le champ d'action de nombreux photographes – qu'on pense à Beat Streuli, à Philip-Lorca di Corcia, à Thomas Struth ou à Jeff Wall. Mais transformée, elle suscite désormais des stratégies photographiques toutes différentes, pour lesquelles le culte de la surprise, de la liberté de mouvement, l'engagement du corps et le papillonnement du regard ont indéniablement perdu de leur pertinence et dans lesquelles la célébration de la photographie comme promenade semble bien désormais avoir fait son temps.

## NOTES

1. Interview de T. Lux Feininger par Jeannine Fiedler, 1988, in J. FIEDLER, "T. Lux Feininger : « Je suis peintre, je ne suis pas photographe ! »", *Photographie Bauhaus 1919-1933*, trad. de l'allemand par C. Métais-Buhrendt, Paris, Éd. Carré/Bauhaus Archiv, 1990, p. 47.

2. Cette valeur exemplaire est d'ailleurs utilisée par Werner GRÄFF dans un autre de ses ouvrages sur la photographie. Dans *So sollten Sie fotografieren lernen ! Ein Foto-Lehrbuch für Anfänger*, en 1930, c'est une semblable vue en plongée sur des passants saisie depuis un balcon qui ouvre le chapitre "Nouvelles images" : c'est elle qui a charge de montrer que partout se trouve la matière pour des vues novatrices. De même, dans son livre *Film als Kunst* en 1932, Rudolf ARNHEIM choisit précisément l'image de couverture de *Voici venir le nouveau photographe !* comme exemple de la façon dont la photographie peut transformer et concentrer notre perception et notre connaissance du réel. Le passage en question est repris in Wolfgang KEMP (éd.), *Theorie der Fotografie II, 1912-1945*, Munich, Schirmer/Mosel, 1979, p. 166-168, et, en anglais, in Christopher P

HILLIPS (éd.), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989, p. 191-192.

3. W. GRÄFF, "WIR WOLLEN NICHT LÄNGER ANALPHABETEN SEIN. ZUM PROBLEM EINER INTERNATIONALEN VERKEHRSSPRACHE", *De Stijl*, VOL. 7, N° 79-84, 1927, P. 100. POUR SES OUVRAGES RELATIFS À L'AUTOMOBILE, VOIR ENCORE *Eine Stunde Auto*, 1928, *Autofahren, leicht gemacht*, 1929, *Das Buch vom Auto*, 1931, *Sicher und schnell Auto fahren*, 1932, ET POUR SES AUTRES ÉCRITS PHOTOGRAPHIQUES : *So sollten Sie...* (op. cit.), *Ottos Fotos*, 1932, *Fotografisch sehen lernen*, *Der wirksame Bildausschnitt*, *Die Kunst des Beleuchtens*, *Die Landschaft*, *Das Bildnis*, TOUS PARUS EN 1936, *Sobre la fotografia*, 1936, *Kamera und Auge*, 1942.

4. Avec seize reproductions, Sasha Stone est l'un des photographes les mieux représentés dans le livre, où il figure, dans tous les autres cas, comme modèle à suivre plutôt que comme contre-exemple.

5. C'est ainsi, par exemple, que s'intitule son livre-somme, paru à titre posthume en 1947 : *Vision in Motion*.

6. HUGO SIEKER, "LICHTBILD UND PERSÖNLICHKEIT. EIN GESPRÄCH ZUR GEGENWÄRTIGEN LICHTBILDNERISCHEN SITUATION", *Das Deutsche Lichtbild*, BERLIN, V. R. & B. SCHULTZ, 1931, P. 15.

7. PAUL WESTHEIM, "DAS SEHEN ERWEITERN !", *Das Kunstblatt*, VOL. 13, 1929, P. 217, TRAD. DE L'ALL. PAR F. MATHIEU in OLIVIER LUGON, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes 1919-1939*, NÎMES, ÉD. J. CHAMBON, 1997, P. 60.

8. W. GRÄFF, op. cit., p. 8 et 98.

9. Sigfried GIEDION, "Es kommt der neue Photograph ! von Werner Gräff", *Neue Zürcher Zeitung*, n° 1975, 14 octobre 1929, n. p.

10. Id., *Befreites Wohnen*, Zurich/Leipzig, Orell Füssli Verlag, coll. Schaubücher, n° 14, 1929, p. 7.

11. Id., *Espace, temps, architecture*, PARIS, DENOËL, 1990, P. 291 (TRAD. DE L'ALL. PAR I. LEBEER ET F.-M. ROSSET, ICI RÉVISÉE À PARTIR DE LA VERSION ALLEMANDE, *Raum, Zeit, Architektur*, RAVENSBURG, MAIER, 1965, P. 313). WALTER GROPIUS, L'ARCHITECTE DU BAUHAUS, A DES MOTS TRÈS SEMBLABLES À PROPOS DE SON BÂTIMENT DE DESSAU : « LE BÂTIMENT TYPIQUE DE LA RENAISSANCE OU DU BAROQUE PRÉSENTE UNE FAÇADE SYMÉTRIQUE, AVEC UN AXE CENTRAL VERS LEQUEL LE CHEMIN D'ACCÈS CONDUIT. [...] UN BÂTIMENT NÉ DE L'ESPRIT CONTEMPORAIN PAR CONTRE SE DÉTOURNE DES FORMES REPRÉSENTATIVES DE LA FAÇADE SYMÉTRIQUE. ON DOIT DÉSORMAIS TOURNER AUTOUR DU BÂTIMENT POUR SAISIR SA CORPORALITÉ ET LES FONCTIONS DE SES DIFFÉRENTS CORPS. » (W. GROPIUS, cit. in MAGDALENA DROSTE, *Bauhaus 1919-1933*, COLOGNE, BENEDIKT TASCHEN V., 1998, P. 121.)

12. LE CORBUSIER et Pierre JEANNERET, *Œuvre complète de 1929-1974*, éd. Willy Boesiger, Zurich, Édition d'architecture, 1964, p. 24. C'est Le Corbusier qui souligne.

13. BEATRIZ COLOMINA, *La Publicité du privé. De Loos à Le Corbusier*, TRAD. DE L'ANGL. PAR M.-A. BRAYER, ORLÉANS, ÉD. HYX, 1998, P. 21, 22, 234. VOIR AUSSI L'ENSEMBLE DES CHAPITRES "PHOTOGRAPHIE" (P. 77-119) ET "FENÊTRE" (P. 217-352). JE REMERCIE P. F. PETROPOULOS DE M'AVOIR SIGNALÉ L'ÉDITION FRANÇAISE DE L'OUVRAGE.

14. Dans son article "Photographie, mise en forme de la lumière", par exemple, au cours d'un passage plus précisément consacré au photomontage, Moholy-Nagy décrit ainsi cette « gymnastique optique et intellectuelle [...] quotidiennement exigée du citoyen » : « Par exemple, on voyage en tramway et l'on regarde par la fenêtre. Une voiture suit le tramway. Ses vitres sont également transparentes. À travers, on voit un magasin dont la vitrine est tout aussi transparente. À l'intérieur, il y a des hommes, des acheteurs et des vendeurs. Un homme ouvre la porte. Des promeneurs passent devant le magasin. Un agent de la circulation arrête un cycliste. On perçoit tout cela en un instant. » (László MOHOLY-NAGY, "Photographie, mise en forme de la lumière", trad. de l'all. par C. Wermester, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Éd. J. Chambon, 1993, p. 155).

15. Walter BENJAMIN, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" (version de 1936, trad. de l'all. par P. Klossowski), *Gesammelte Schriften*, éd. par R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Francfort, Suhrkamp, 1974, tome I, vol. 2, p. 736.
16. *Ibid.*, p. 736.
17. *Ibid.*, p. 734.
18. W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, trad. de l'allemand par J. Lacoste, éd. par R. Tiedemann, Paris, Cerf, 1997, p. 439. Voir encore, p. 459 : « [le promeneur] se réfugie à l'ombre des villes : il devient flâneur. »
19. *Ibid.*, p. 470.
20. *Ibid.*, p. 803.
21. *Ibid.*, p. 470 et 802. La première expression, tirée du *Grand Dictionnaire universel de Pierre Larousse* de 1872, se réfère en fait aux hommes de génie, dont « la plupart [...] ont été de grands flâneurs ; mais des flâneurs laborieux et féconds ». La seconde, attribuée à Henri Béraud, est utilisée par Benjamin à propos de l'homme-sandwich.
22. Edmond JALOUX, "Le dernier flâneur", *Le Temps*, 22 mai 1936, cit. in W. BENJAMIN, *Paris, capitale...*, op. cit., p. 453.
23. LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éd. G. Crès, coll. L'Esprit nouveau, 1930, p. 212.
24. Pour d'autres exemples, voir encore *Paul Strand. Circa 1916*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, planches 13, 17, 19, ainsi que *L'Invention d'un regard (1839-1918)*, Paris, RMN, 1989, p. 224.
25. Cf. Miller MCCLINTOCK, *Street Traffic Control*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1925, p. 160. Voir également William Phelps ENO, *The Science of Highway Traffic Regulation 1899-1920*, Washington/New York/Paris, Brentano's, 1920, p. 10, 56.
26. Ce jeu sur la flèche comme motif contraignant est d'autant plus intéressant que ce signe a officié, dans les années 1920, comme l'un des principaux symboles du modernisme, foisonnant dans les publications du Bauhaus et utilisé comme un véritable logo par El Lissitzky par exemple. Alors incarnation du dynamisme, de la vitesse, de la précision des buts fixés ou de l'efficacité de la communication, elle se retrouve ici raillée comme un instrument d'autorité absurde.
27. S. GIEDION, *Espace, temps, architecture*, op. cit., p. 414, 432.
28. *Ibid.*, p. 432, 433. W. Benjamin insiste lui aussi sur l'importance de l'axe dans le Paris du XIX<sup>e</sup> siècle, parlant par exemple de « cette soif inextinguible de perspectives dont l'époque était possédée » (*Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 147).
29. W. BENJAMIN, *ibid.*, p. 460.
30. LE CORBUSIER, "Mort de la rue", *Plans*, n° 5, mai 1931, p. 51.
31. EL LISSITZKY, "Rad – Propeller und das Folgende. Unsere Gestaltung ist eine Funktion unseres Bewegungssystems", *G. Material zur elementaren Gestaltung*, n° 2, septembre 1923, p. 2. W. Gräff était alors co-rédacteur de la revue.
32. LE CORBUSIER, *Urbanisme* (1925), Paris, Flammarion, 1994 (rééd.), p. III, 79, 86.
33. *Id.*, "Mort de la rue", loc. cit., p. 54.
34. Il en fait même le titre de son article (*ibid.*, p. 49-64).
35. *Id.*, *Précisions...*, op. cit., p. 167. C'est Le Corbusier qui souligne.
36. *Ibid.*, p. 196.
37. W. BENJAMIN, *Paris, capitale...*, op. cit., p. 425.
38. Jacques Prévert, cit. in Jean-Claude GAUTRAND, "Le regard des autres. Humanisme ou néo-réalisme ?", in Michel FRIZOT, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bords/Adam Biro, 1994, p. 625.
39. "Entretien avec Izis par Martine Voyeuz", *Zoom*, n° 51, 1978, p. 49.

40. Robert DOISNEAU, préface à *Un certain Robert Doisneau. La très véridique histoire d'un photographe racontée par lui-même*, Paris, Chêne, 1986, p. 10.
41. À propos de l'architecture de la reconstruction en France, Bruno Vayssière va jusqu'à parler de « *hard french* ». Cf. B. VAYSSIÈRE, *Reconstruction, Déconstruction. Le hard french ou l'architecture française des trente glorieuses*, Paris, Picard, 1988.
42. R. DOISNEAU, *op. cit.*, p. 138.